



Nau Literária: crítica e teoria de literaturas
www.seer.ufrgs.br/nauliteraria
ISSN 1981-4526 – PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre
Vol. 11 N. 02
Literatura e Guerra

SÁBADO, DE IAN MCEWAN: UMA CRÔNICA SOBRE A VIDA E A GUERRA NO INÍCIO DO SÉCULO XXI

TIAGO MARTINS DE MORAISⁱ

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar o romance *Sábado*, de Ian McEwan, e apontar como o texto se estrutura no sentido de construir uma relação entre o público e o privado, de forma a nos mostrar que nossas existências individuais estão interligadas com o contexto histórico. A obra de McEwan integra-se a um subgênero chamado de *9/11 novel* e está situada na iminência da invasão do Iraque em um contexto de protestos pelo mundo todo contra a guerra. Esse contexto, apesar da alienação do personagem principal, vai se tornar parte de sua vida privada.

Palavras-chave: Ian McEwan; *9/11 novel*; contexto Pré-Guerra; relação entre público e privado.

Abstract: The present study aims to analyze the novel *Saturday*, by Ian McEwan, and to point out how the novel works in a way to build a relationship between public and private, showing how our individual lives are intertwined with the historical context. McEwan's work is part of a subgender called *9/11 novel* and it's settled a month before the invasion of Iraq in the context of a worldwide protests against the Iraq War. This context, despite the alienation of the main character, will be part of his private live.

Keywords: Ian McEwan; *9/11 novel*; prewar political context; public/private relationship.

O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.

Charles Baudelaire, *Sobre a modernidade*.

A literatura – suas formas e significados – é sempre produto de uma história específica, história essa que deixa inevitáveis marcas no texto literário. O teórico soviético Mikhail Bakhtin criou uma nomenclatura para essa assimilação do tempo, do espaço e da situação histórico-social que é natural à literatura, chamando-a de *cronotopo*. Na obra *Questões de Literatura e Estética*, o pensador trata da assimilação da história no chamado romance grego, um dos tipos de romance da Antiguidade que teve espaço entre os séculos II-VI d.C. Os elementos que formavam os enredos desses romances eram bastante semelhantes, sendo que:

O ponto de partida da ação do enredo é o primeiro encontro do herói com a heroína e a repentina explosão de paixão entre eles; e o ponto de chegada da ação do enredo é a feliz união dos dois em matrimônio. Todas as ações do romance desenrolam-se entre os dois pontos. (BAKHTIN, 2010, p. 215)

O que chama a atenção, no caso da análise que se pretende aqui fazer, é o fato de que o tempo nesses romances era um tempo de aventuras isolado de aspectos sociais ou geográficos. O tempo histórico, os vestígios da época e dos costumes eram elementos ausentes nesse gênero.

No romance, citado por Bakhtin, *Leucippes e Clitofontes*, de Aquiles Tatiu, a guerra entre trácios e bizantinos, por exemplo, era apenas um pretexto para fazer alterações no enredo, e não um resquício ou transposição de um fato histórico-social para a narrativa. “Não se diz uma palavra no romance sobre as causas dessa guerra, mas graças a ela Leucippes aparecerá na casa do pai de Clitofontes. ‘Mal a vi, imediatamente fiquei perdido’, - conta Clitofontes”. (ibid., p. 218)

A ausência de tempo-histórico e de contexto sócio-geográfico – em termos estéticos, num nível mais profundo – já é, de alguma forma, influência da própria História, da qual nunca estamos livres. No entanto, o paralelo, ou oposição, que aqui se quer traçar – o ponto de chegada deste retorno aos romances gregos – é que séculos depois encontramos em um extremo oposto estético. Se, no romance antigo, não havia preocupação com o efeito mimético, hoje a reprodução da realidade – ou de uma hiperrealidade – permeia a estrutura de diversos romances da literatura contemporânea. Se, no texto de Aquiles Tatiu, a guerra era mero pretexto para constituir um enredo amoroso, no romance *Sábado*, do inglês Ian McEwan, a iminência da Guerra no Iraque é o conflito essencial; ela até pode estar rondando o texto, ela até pode estar distante do foro doméstico dos personagens da obra, mas não está no romance por acaso. A tensão pré-guerra é o elemento político que influencia toda a obra, o ponto de partida e o de chegada, mesmo que os personagens não estejam na linha de frente, como no clássico *Nada de Novo no Front*, de Erich Maria Remarque. Não há ausência de tempo-histórico em Ian McEwan, o romance nos mostra que as condições sócio-históricas em que vivemos são determinantes em todas as esferas de nossa existência, mesmo que nós não tenhamos consciência disso, e mesmo que o personagem Henry Perrowe – protagonista da obra – pareça não perceber o fato.

O romance de Ian McEwan foi publicado em 2005, mas antes de estabelecer-se qualquer discussão sobre a obra, faz-se necessário um retorno ao ano de 2001, mais especificamente ao dia 11 de setembro.

Onze de setembro na literatura

Na era da imagem e do espetáculo, é difícil saber o que é realmente uma criação advinda do luto, do trauma e do inconsciente de pessoas abaladas pela tragédia da derrubada das torres gêmeas ou o que são expressões manipuladas e demasiado dramáticas com o único objetivo de girar cada vez mais rápido a roda do consumo. A grande quantidade de produtos culturais que apareceram em função do 11 de setembro pode, com certeza, ser analisada por essas duas óticas. O escritor norte-americano Don DeLillo, em um ensaio sobre o dia que marcou o início do século XXI, fala de uma espécie de “narrativa dominante” que determinou como as pessoas deveriam se sentir e como deveriam pensar sobre os ataques. Jeffrey Paul Melnick cita o ensaio em seu livro *9/11 Culture: America under construction*.

In an essay about 9/11, American novelist Don DeLillo explained in 2001 that opposing the dominant narrative that had been created in the past months, the coercive, “official” language that had been teaching us how to think, feel, and even speak, there was

also an emergent “counter-narrative, a shadow history of false memories and imagined loss”. (MELNICK, 2009, p. 25)

A mídia ou a cultura de massas reproduziu o 11 de setembro através da “irreferência divina das imagens”, recorrendo à expressão do sociólogo Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulação*. Para Baudrillard, vivemos em uma era dominada por imagens que são um simulacro do real. Comunicamo-nos com essas imagens, acreditando que elas referem-se à realidade quando, efetivamente, viveríamos em um tempo no qual as imagens são puro simulacro. O evento da queda das torres gêmeas talvez tenha sido reproduzido através dessas imagens vazias de significado. Mas enquanto a mídia imediatamente expressou de forma limitada, apelativa e exageradamente dramática o significado do 11 de setembro, artistas e escritores demoraram mais tempo para processar a informação e representá-la através da arte. Houve um silêncio e depois um *boom* de produções sobre o assunto, segundo artigo de Alexandra Lucas Coelho, *Silêncio e Boom*, para o periódico português Cision. Para ela, o romance é uma arte lenta e: “Grandes livros sobre o Vietname, o Holocausto, a Primeira ou a Segunda Guerra Mundial demoraram a vir, e ainda estão a caminho (...)” (COELHO, 2008, p. 66).

Com o aparecimento de romances cujo contexto tinha relação com o 11 de setembro, criou-se entre os críticos a expressão *9/11 novel* (romance 11 de setembro). Grandes nomes da literatura, após digerirem os atentados, escreveram sobre eles: Don DeLillo, Paul Auster, Martin Amis, Philip Roth, Ian McEwan, etc. O carro-chefe desse subgênero literário, no entanto, está nas mãos do jovem autor Jonathan Safran Foer, com o livro *Extremely loud and incredible close*.

Os críticos literários de jornais e revistas especializadas em literatura se dividem sobre a qualidade dessas obras. Será que a arte, tão cedo, conseguiria assimilar e entender propriamente este momento histórico? Do ponto de vista deste artigo, quatro anos após os atentados, o escritor inglês Ian McEwan conseguiu deglutir a história de maneira apropriada e reproduzir o *Geist* de um período pré-guerra.

Sábado

O romance *Sábado*, de Ian McEwan, integra-se ao subgênero chamado *9/11 novel*. Segundo a vencedora do Pulitzer e crítica literária do *New York Times*, Michiko Kakutani, “*Saturday* is one of most powerful pieces of post-9/11 fiction yet published”¹.

Não é à toa. Uma característica notável da obra de Ian McEwan é a representação do tempo e da sociedade que cerca seus personagens. Segundo Sebastian Groes (2009, p. 83),

At the heart of all Ian McEwan’s fiction is a concern with time and the experience of temporality, from the time of fiction – narrative duration, the looping backwards and forwards in the temporalities of memory and anticipation – to the ways in which characters and readers themselves experience time.

¹

Disponível

em:

<<http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FB0F16FC385B0C728FDDAA0894DD404482&ref=ianmcewan>> Acesso em: Fev. 2012.

Sábado não é uma obra sobre uma guerra ou que se passe durante a guerra, mas um romance em que a iminência da invasão do Iraque está fortemente marcada e na qual toda a estrutura psicossocial advinda dos atentados aos Estados Unidos é reproduzida com uma precisão de detalhes assustadoramente bem construída. A ameaça de uma guerra, o “terrorismo” e a possibilidade de outros atentados permeiam as ações, diálogos e pensamentos do enredo de forma sutil. Enquanto os personagens se deslocam no conforto de seus lares, carros e escritórios, lá fora, nas ruas de Londres, um milhão de pessoas contesta a invasão do Iraque. O protagonista, ao assistir aos jornais, sente a ansiedade, misturada com medo, de ouvir sobre mais algum atentado. Tudo tão longe, fora do luxuoso foro doméstico e, ao mesmo tempo, tão ameaçadoramente perto.

Groes observa bem a relação entre a História e a história privada que é marca essencial da obra do romancista inglês. Essa confluência entre público e privado fica evidenciada em *Sábado*.

McEwan’s fiction is further preoccupied by the relationship between public and private histories, and with the ways in which our individual experiences occur in tandem, or at odds, with historical events. Testing the concept of ‘collective’ experience and the extent to which the time-sense of the individual is aligned with that of the group or mass, a number of novels represent public and historically-charged events which take place within the public sphere of the modern city: demonstrations, celebrations, protests. (Groes, 2009, p. 84)

A narrativa começa “algumas horas antes do raiar do dia”, quando o neurocirurgião Henry Perowne acorda antes do horário normal – o despertador de cabeceira marca três e quarenta – e sente-se estranhamente desperto e agitado. Ele não identifica a causa de sua insônia momentânea. A partir de um narrador exímio e com olhar clínico, nós, leitores, somos praticamente colocados dentro de um quarto grande e extremamente luxuoso, na penumbra típica de uma madrugada insone. Rosalind, a esposa, dorme, e o cérebro de Perowne funciona com rapidez. Nas primeiras páginas, o leitor descobre a racionalidade do personagem, sua incapacidade imaginativa, a confiança que tem em si mesmo e também que ele não está particularmente preocupado com a situação do mundo.

Groes compara o início do romance de McEwan com o início de *A Metamorfose*. A obra de Kafka descreve a sensação do despertar, e tanto em Kafka quanto em McEwan os protagonistas se dirigem à janela. No entanto, ao contrário de Gregor Samsa, Perowne sente-se incrivelmente bem.

Em *Sábado*, torna-se muito difícil diferenciar o narrador do protagonista, pois o foco narrativo está dentro da mente de Perowne, é uma representação de sua consciência, de sua visão de mundo. Assim se estrutura a complexidade da obra, na medida em que não se sabe quando o narrador se mostra, de alguma forma, crítico das ações e pensamentos de seu objeto narrado.

A representação da consciência do protagonista nos leva de volta às grandes obras modernas. Não é só com o texto de Kafka que se configura a intertextualidade. Henry Perowne acorda-se na manhã de sábado, 15 de fevereiro de 2003, e o romance desenvolve-se ao longo de todo este dia, remetendo ao *Ulysses* (1922), de James Joyce, e a *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf. O fato de a obra estar dentro da mente do protagonista, o fato de enxergarmos o mundo através de seus olhos, estabelece um diálogo direto com os personá-

gens de Joyce e Woolf. Fica claro que a obra de Ian McEwan, em termos de estrutura, dialoga com a modernidade, mas em termos da sociedade que representa descreve uma estrutura sócio-histórica pós-moderna.

Temos, então, um autor cuja mente é modernamente formada, tentando entender o caos da pós-modernidade? Podemos ver, na leitura do livro, as intenções do autor refratadas – usando a expressão bakhtiniana – nas posições e pensamentos do protagonista? Estas perguntas de difícil resposta, que emergem na leitura da obra, ficarão de lado para que se possa destacar a vida e a iminência da guerra no início do século XXI, durante este sábado que entrará para a história da literatura.

Iminência da guerra

Existe uma gama enorme de obras da literatura que se passam em um contexto de guerra, que tratam dos efeitos bélicos na sociedade ou até do que acontece com soldados quando voltam a uma vida normal, depois de terem passado por um período combatendo no front. Poderíamos, para iniciar a discussão, considerar como um gênero a literatura de guerra? Afinal, propôs-se o termo *9/11 novel* e, uma vez que o número de obras relacionadas a guerras é infinitamente maior, então nada mais justo do que criarmos um “gênero bélico”. Pensar *Sábado* como literatura de guerra pode ser uma tarefa complexa, uma vez que o enredo do romance ocorre antes do início da guerra contra o Iraque. No entanto, o livro está cercado de menções ao assunto e podemos entendê-lo como um romance que destaca a situação social antes de uma guerra, as tensões inerentes ao fato e as discussões entre as pessoas que são a favor ou contra um confronto bélico.

O primeiro importante acontecimento de *Sábado* mostra a tensão do momento histórico em que o enredo está inserido. O protagonista está defronte à janela, olhando a fria madrugada das ruas de Londres quando vê um acidente aéreo:

Não compreende de imediato aquilo que vê, embora pense que compreende. Nesse primeiro momento, em sua sofreguidão e curiosidade, supõe que as dimensões tenham uma escala planetária: é um meteoro que arde no céu de Londres, cruzando da esquerda para a direita, baixo no horizonte, ainda que bem claro, acima dos prédios mais altos. Mas, sem dúvida, meteoros têm um aspecto de flecha, de agulha. [...] É um cometa, com um matiz amarelo, com o seu núcleo brilhante e familiar arrastando o seu invólucro de fogo. [...] Já estava prestes a acordar Rosalind – sabe que vai ficar empolgada com aquela imagem -, mas acha que talvez ela não chegue à janela a tempo, antes de o cometa desaparecer. E aí ele também vai perdê-lo. [...] Está a caminho da cama quando ouve um som abafado de explosão, um trovão suave, que vai ganhando volume, e ele se detém a fim de ouvir. Aquilo lhe revela tudo. Olha para trás, sobre o ombro, na direção da janela, para confirmar. [...] Apesar das luzes da cidade, os contornos do avião não estão visíveis na escuridão do início da manhã. O incêndio deve ser na asa, no ponto em que ela toca na fuselagem [...] (MCEWAN, 2005, p. 22-23)

Após ver o acidente, a lógica do cirurgião é de que ele está presenciando um ataque terrorista, o que já evidencia uma mentalidade pós-11 de setembro, carregada de tensão e medo. Perowne desce até a cozinha para assistir ao noticiário matinal e lá encontra Theo, seu filho. Ao descrever o acidente, a reação de Theo é a mesma do pai:

Theo diz:

- Acha que são terroristas?

- É uma possibilidade.

Os atentados de setembro foram a introdução de Theo às questões internacionais, o momento em que admitiu que fatos ocorridos para além dos amigos, da sua casa e do cenário mundial tinham relação com sua existência. (Ibid., p. 44)

A possibilidade dos ataques terroristas existe fora do ambiente doméstico dos Perowne. E esse ambiente é quase um personagem do livro. A casa de três andares da família é uma confortável, moderna e luxuosa mansão descrita de forma excessivamente proposital pelo narrador. Perowne sobe e desce escadas, vai à cozinha, à biblioteca, ao escritório... tudo é descrito minuciosamente, de forma que entramos junto com os personagens na casa e percebemos o luxo e o conforto. A casa é um personagem, pois ela é a representação da esfera individual do romance; assim como o carro luxuoso de Perowne e a dedicação absurda que ele dá a seu trabalho são representações individuais, que serão quebradas, que serão transpostas pela história com h maiúsculo.

Ao chegar ao primeiro andar, para na porta da biblioteca, o aposento mais imponente de toda a casa, momentaneamente atraído pelo modo como a luz do sol, que se infiltra pelas cortinas altas, de gaze, cor de mingau de aveia, inunda o cômodo com uma luminosidade grave, castanha e livresca. A coleção foi reunida por Marianne. Henry jamais pensou que, um dia, iria morar no tipo de casa que tem um biblioteca. (MCEWAN, 2005, p. 83)

Cenas e descrições como essas permeiam o livro. Mas o prazer do luxo e o conforto da casa se misturam à angústia e ao medo de ver alguma notícia bombástica nos telejornais. Perowne, afinal, desde 11 de setembro lê os jornais como se procurasse alguma coisa que não sabe o que é.

Mais tarde, o neurocirurgião dirige o seu carro, e o próprio automóvel mostra-se mais uma representação da individualidade do personagem – ele sente-se protegido ali, sente-se bem dentro de seu Mercedes cor prata S500 –, agora cercada pela esfera pública. Perowne dirige pelas movimentadas ruas de Londres, presenciando um milhão de pessoas fazer um dos maiores protestos já vistos na cidade. Um protesto contra a invasão do Iraque. E ele mostra cética condescendência em relação a isso:

As opiniões são um lance de dados; por definição, nenhuma das pessoas que estão agora andando lentamente na estação de metrô da rua Warren foi torturada pelo regime, ou conhece ou ama alguém que tenha sido, e nem sequer conhece grande coisa a respeito do país, no geral. É provável que a maioria deles tenha tido notícia dos massacres no Iraque curdo, ou no sul xiita, e agora acham que se importam fervorosamente com a vida dos iraquianos. Eles têm boas razões para apoiar suas opiniões, entre as quais contam os receios com a sua própria segurança. A Al-Qaeda, é o que dizem, que abomina tanto o incréu Saddam como a oposição xiita, vai sentir-se provocada, com um ataque ao Iraque, a vingar-se contra as cidades frágeis do Ocidente. O interesse próprio é uma causa muito digna, mas Perowne não consegue sentir, como os manifestantes provavelmente sentem, que eles dispõem do controle exclusivo do discernimento moral. (Ibid., p. 92)

O protagonista da obra é um homem cético. Acredita no interesse individual como sendo, essa sim, uma causa nobre, e discorda das ideias das ciências humanas que questionam o progresso do século XX. Para Perowne, por exemplo, os acadêmicos e os professo-

res da filha – Daisy, uma poeta e amante de literatura que tenta impingir ao pai o gosto pela ficção – estão mais interessados em olhar para a desgraça do que para o lado positivo da realidade.

Mas a realidade vai assaltar Henry Perowne na forma de um acidente automobilístico. Se a casa e o carro são representações da individualidade e da história privada de Henry e de sua família, então Baxter – um homem com graves problemas neurológicos – e seus dois comparsas representarão a violência da realidade e da História, em dois momentos da obra. Na primeira, quando o grupo se choca contra o carro de Perowne, e, na segunda, quando invade a sua casa. Perowne, após o acidente de carro, percebe que Baxter é um homem perigoso. A gangue o ameaça, e ele, notando que seu inimigo tem um problema neurológico e, como médico, fingindo uma preocupação genuína com Baxter, consegue enganá-lo e fugir.

Sábado estrutura-se visivelmente nesse jogo de *in and out* no qual elementos individuais como casa, carro e escritório são mesclados e algumas vezes confrontados com elementos externos como a queda do avião, a cidade – descrita tão exaustivamente como a casa de Henry –, a manifestação contra a guerra e a violência de uma pequena gangue. Fica claro que há um aumento tanto da intensidade da tensão quanto da intensidade da interpenetração entre o privado e o público.

No início do romance, Henry assiste de longe à queda do avião, assiste de dentro do claustro de conforto que é o seu lar. Depois disso, aguarda – a partir da televisão – respostas sobre o ocorrido. Em um terceiro momento, os contatos se tornam mais próximos. Henry está na rua e de dentro de seu carro (privado), vê a grande manifestação que toma conta da cidade (público). Sendo que o primeiro choque entre público e o privado será uma colisão, um acidente de carro que coloca Perowne em contato direto com a realidade externa. A filha do protagonista, elemento interno, pois está no núcleo familiar de Perowne, também pode ser vista como um ponto de confronto, na medida em que ela se opõe às opiniões políticas do pai.

Na noite do sábado em questão, Henry pretende preparar um jantar especial para receber Daisy, que retorna a Londres pela primeira vez em alguns meses. A filha está prestes a publicar seu primeiro livro de poesias. Daisy tenta, a todo tempo, transformar o próprio pai através da literatura. Henry Perowne é um homem que não tem muita afinidade com a arte literária, e a filha lhe envia livros que acha importante que ele leia. A incapacidade do protagonista para transcender através da arte fica clara quando ele lê o já citado Kafka.

Perowne, por natureza adverso à história de uma transformação impossível, admitiu que, no fim, ele ficou intrigado – não conseguia dizer nada além disso. Gostou da crueldade irrefletida daquela irmã, na página final, ao ir de bonde com seus pais até a última parada, espreguiçar seus braços jovens, pronta para dar início a uma vida sensual. Uma transformação em que ele podia acreditar. (MCEWAN, 2005, p. 161-162)

Em outras palavras, Henry não consegue acreditar ou entender a transformação metafórica que sofre Gregor Samsa. Mas Daisy, além de tentar inserir a literatura na vida do pai, é o elemento interno que confronta Henry em seu posicionamento sobre a guerra do Iraque. Enquanto ele se mostra a favor, Daisy é irremediavelmente contra, e isso quase gera uma briga entre os dois, em um dos diálogos mais bem construídos da obra. Daisy tenta

apresentar ao pai os argumentos que provam para ela o quão absurda é a invasão ao Iraque e as chances de uma guerra de grandes proporções, mas o pai ouve a filha com ceticismo.

Ele ouve mais uma vez a estimativa das Nações Unidas de meio milhão de iraquianos mortos pela fome e pelos bombardeios, os três milhões de refugiados, a morte das Nações Unidas, o colapso da ordem mundial se os Estados Unidos agirem sozinhos, Bagdá inteiramente destruída, enquanto é conquistada das mãos da Guarda Republicana, rua por rua, os turcos que invadirão pelo norte, os iraquianos pelo leste, os israelenses farão incursões pelo oeste, disparando suas armas químicas e biológicas – se as possuir, porque ninguém provou que existam, de forma convincente, e tampouco demonstraram a ligação entre a Al-Qaeda e Saddam – e, quando os americanos tiverem invadido, não vão estar interessados em democracia, não vão gastar nenhum dinheiro no Iraque, vão tirar o petróleo, construir suas bases militares e governar o país como uma colônia. (MCEWAN, 2005, p. 223-224)

O debate entre pai e filha acaba por trazer os principais argumentos que na época permeavam as discussões acaloradas sobre quem era a favor ou contra a guerra, que logo se mostrou um completo caos, quando os Estados Unidos mudou seu discurso inicial. Se no início da invasão, o argumento era buscar as malfadadas armas de destruição em massa, a justificativa seguinte foi um suposto processo de democratização. Mas Henry Perowne não sabia de nada disso e estava mais inclinado para a invasão, como o próprio autor, Ian McEwan, esteve, o que provocou bastante polêmica na época.

Quando questionado, no período da publicação de *Sábado*, em entrevista para a BBC, sobre qual seria o posicionamento de Perowne após um mês de guerra, McEwan respondeu que o seu personagem iria se dar conta de que a invasão foi um desastre. No entanto, no dia 15 de fevereiro de 2003, o neurocirurgião está convicto e responde à argumentação da filha:

- Mas tudo isso é especulação sobre o futuro. Por que eu deveria sentir qualquer certeza sobre isso? E se tivermos uma guerra curta, e se as Nações Unidas não se desmancharem, não houver fome, não houver refugiados nem invasões dos vizinhos, se Bagdá não for arrasada e houver menos mortes do que Saddam causa em seu próprio povo em um ano? E se os americanos tentarem organizar uma democracia, injetarem milhões de dólares e forem embora porque o presidente quer ser reeleito no ano seguinte? Eu acho que você ainda seria contra a guerra, e não me disse por quê.

Ela se afasta dele com um gesto brusco e o olha de frente, com uma expressão de surpresa aflita.

- Pai, você não é *a favor* da guerra, é?

Ele encolhe os ombros.

- Ninguém racional é a favor da guerra. Mas, daqui a cinco anos, talvez não estejamos arrependidos dela. Eu adoraria ver o fim de Saddam. Você tem razão, pode ser um desastre. Mas pode ser o fim de um desastre e o começo de alguma coisa melhor. É tudo uma questão de resultados, e ninguém sabe quais serão eles. É por isso que não posso me imaginar na rua, participando da passeata.

A surpresa de Daisy se transforma em aversão. Ele ergue a garrafa e se oferece para encher a taça dela, mas Daisy balança a cabeça, baixa o seu champanhe e se afasta mais ainda. Não vai beber com o inimigo.

- Você odeia Saddam, mas ele é uma criação dos americanos. Eles o apoiaram, o armaram.
- Sim, e os franceses, os russos e os ingleses também. Um grande erro. Os iraquianos foram traídos, sobretudo em 1991, quando foram incentivados a se rebelar contra os baathistas, que os liquidaram. [...]
- Então, você é a favor da guerra?
- Como eu disse, não sou a favor de nenhuma guerra. Mas esta pode ser menos má. Daqui a cinco anos, vamos saber. (MCEWAN, 2005, p. 224-225)

A discussão entre pai e filha toma várias páginas do livro, e a tentativa de Henry Perowne de fugir de um posicionamento claro sobre a guerra lembra a peça de Bertold Brecht, *Os Fuzis da Senhora Carrar*. Na peça de Brecht, a guerra está acontecendo enquanto, dentro da residência dos Carrar, discussões tão argumentativas quanto a de Daisy e Henry ocorrem.

Quando o desconfortável clima de tensão entre pai e filha acaba, a noite de sábado tem início. O avô de Daisy, pai de Rosalind, um famoso poeta, chega para o jantar. Logo em seguida Theo também se junta aos dois e, por fim, a própria Rosalind. Mas a esposa de Henry não chega sozinha, vem acompanhada de Baxter e sua gangue, vem acompanhada da violenta realidade que invade a casa dos Perowne e transforma a noite em um pesadelo doméstico. Este é o elemento final, representativo do choque entre público e privado. A invasão da segurança e do conforto da família, a invasão de sua realidade e de seu cotidiano.

Conclusão

A violência que adentra a casa dos Perowne – através de Baxter – é uma metonímia da violência que a queda das torres gêmeas e a iminência da guerra no Iraque causaram na vida dos ingleses e dos americanos, da forma como o cotidiano foi invadido, alterado, deturpado. A realidade que vem através das notícias de jornais, a manifestação nas ruas de Londres e a invasão domiciliar de três homens quebram as barreiras da individualidade da casa e da vida regrada de Henry e Rosalind.

Ian McEwan soube retratar com exímia maestria não só a tensão social que tomou conta da vida de ingleses e americanos na época como reproduziu fotograficamente a vida da classe média alta na primeira década do século XXI. Uma vida centrada no conforto e na tecnologia, uma vida dedicada quase com exclusividade ao trabalho. Tanto Henry quanto Rosalind – o primeiro médico, e a segunda advogada – dedicam a maior parte dos seus dias ao trabalho e até mesmo nos momentos de descanso o labor se faz presente.

Uma vez por semana, em geral na noite de domingo, eles dispõem lado a lado suas agendas eletrônicas, como se acasalassem pequenas criaturas, de modo que os compromissos de um possam ser transferidos para o diário do outro, por meio de um raio infravermelho. Quando roubam tempo para o amor, sempre deixam o telefone ligado. Por algum sincronismo impertinente, o telefone muitas vezes toca quando eles ainda estão começando. (MCEWAN, 2005, p. 35)

Sábado é a crônica da vida privada e do contexto sócio-histórico de princípios do século XXI. Ian McEwan soube articular as duas esferas e criar uma obra que transcende a ficção, fazendo um mapeamento do nosso presente. A obra do escritor inglês possui o que

Fredric Jameson chama de “historicidade”. Ou seja, é uma obra que se distancia do presente e consegue vê-lo como história, como um objeto de estudo e de crítica.

Mas *Sábado* estaria além disso? Seria o romance apenas essa crônica fotográfica sobre o tempo presente, sem juízos ou posicionamentos? Ou haveria também um certo juízo de valores sobre a alienação que o conforto, a tecnologia e o trabalho podem causar no homem da pós-modernidade? Essas perguntas ficam sem respostas e talvez seja esse um dos motivos pelos quais *Sábado* é um livro tão complexo e interessante, pois, na era em que vivemos grande parte de nossas possíveis teorizações sobre a sociedade e sobre o indivíduo, fica sem conclusões satisfatórias.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.

COELHO, Alexandra Lucas. Silêncio e Boom. Literatura pós-11 de setembro. *Público*, Portugal, Out. 2008.

GROES, Sebastian. *Ian McEwan*. Contemporary Critical Perspectives. New York: Continuum International Publishing Group, 2009.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

McEWAN, Ian. *Sábado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MCGRATH, Charles. A literary star Who finds art in happiness, not pain. *The New York Times*, March 2005. Disponível em: <<http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FB0F16FC385B0C728FDDAA0894DD404482&ref=ianmcewan>> Acesso: Fev. 2012

MELNICK, Jeffrey Paul. *9/11 culture: America under construction*. Wiley-Blackwell: Malden, 2009.

Recebido em: 08/05/2015

Aceito em: 12/06/2015

ⁱ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professor de Literatura e autor do romance *A Última Noite do Tempo* (UFRGS, 2013). Email: tg.martins@gmail.com.